Rok IV. Warszawa, 1 Listopada 1911 r. № 21. (Ogólnego zbioru № 75)

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor 2.50.

Numer pojedynczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego: w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 21.

Zeszyt poświęcony Franciszkowi Lisztowi

z okazji stuletniej rocznicy jego urodzin (1811—1911).

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 Listopada).

1 Listopada 1825 założenie kamienia węgielnego pod Teatr Wielki w Warszawie
1 „ 1860 otwarcie Konserwatorjum [Sterna w Berlinie
1 „ 1895 um. Al Zarzycki.
1 „ 1801 ur. się Bellini.
1 „ 1855 ur. się Guido Adler
2 „ 1856 ur. się O. Fleischer.
4 „ 1841 ur. się Karol Tausig.
4 „ 1847 um. Feliks Mendelssohn [Bartholdy.
4 „ 1860 ur. się St. Niewiadomski.
5 „ 1901 otwarcie Filharmonji [Warszawskiej.
5 Listopada 1893 um. Piotr Czajkowski.
6 „ 1859 ur się Paderewski.
7 „ 1898 zatwierdzono ustawę [Łódzkiego Tow. Muz.
9 „ 1890 um. C. Frank.
13 „ 1868 um. Rossini.
14 „ 1875 otwarcie Węgierskiej [Akademji Muz.
14 „ 1778 ur. się Hummel.
14 „ 1774 ur. się Spontini.
15 „ 1880 zawiązanie Lutni Lwowskiej (początkowo Lwowski chór męski).
15 „ 1906 pierwsze przedstawienie [„Wyroku“ Noskowskiego.
15 „ 1787 um Gluck

Rok IV. Warszawa, 1 Listopada 1911 r. № 21. Ogólnego zbioru № 75.



Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



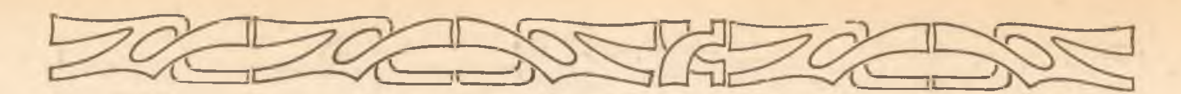
Dr. J. WŁ. REISS.

FRANCISZEK LISZT

PROFIL BJOGRAFICZNY.

W twarzy Liszta uderza dziwny kontrast duchowego wyrazu: wybitny rys śmialej energji, niezlomnej woli i szerokiego gestu, przebłyski demonicznej siły, a obok nich wizjonerskie zapatrzenie się w tęczowe światy natchnienia i miękki uśmiech wewnętrznej pogody, płynącej z krzepiącej wiary ducha:tak odzwierciedlił się życiowy tragizm Liszta, mający swoje źródło w bolesnem rozdarciu duszy, stęsknionej do ukojnej ciszy klasztornego życia i szukającej w religijnej kontemplacji wyzwolenia z odmętów rzeczywistości. Rys mistyczny rozwinął się u Liszta pod wpływem matki, Niemki z pochodzenia, której głęboka wiara, pełna marzycielskiego oddania się Kościołowi, rozniecila w nim żar religijnych uczuć. Ojciec, zubożały magnat węgierski, nie pozbawiony zdolności muzycznych, wlał w jego krew namiętny płomień rodzinnej ziemi i zaszczepił w jego duszy iskrę muzycznego genjuszu, przelewając na niego własne zawiedzione marzenia artystyczne. Z tego skojarzenia dwuch odrębnych ras i organizacji duchowych wyrosła przebogata indywidualność twórcza Franciszka Liszta.

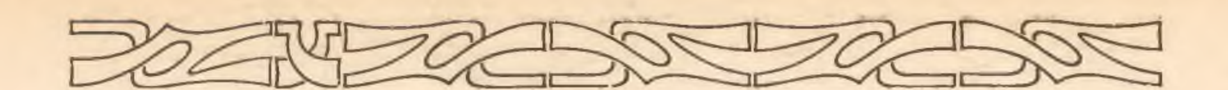
Ojciec położył podwaliny pod jego muzyczne wykształcenie, zaś dalszą nauką kierował zupełnie bezinteresownie słynny pedagog ówczesny, uczeń Beethovena, Karol Czerny, który natychmiast przeniknął zdolności genjalnego chlopca. Zająwszy się nim z szczególną pieczołowitością, wtajemniczał go zwolna w duchowe światy, zakute w dziełach J. S. Bacha i Beethovena. Wytrwałą i systematycznie prowadzoną pracą wspinał się Liszt na wyżyny artyzmu i stawał się panem fortepjanowej techniki: codzienna transpozycja 12 fug Bacha do wszystkich tonacji stanowiła mozolny, lecz najskuteczniejszy środek techniczny i doprowadziła do owej fenomenalnej biegłości w grze à vista, wprawiającej w podziw słuchaczów. Świadectwem zdobytej techniki i artystycznych zdolności był koncert, po którym Beethoven, zachwycony grą młodego pianisty, złożył na jego czole mistyczny pocałunek promiennej przyszłości.



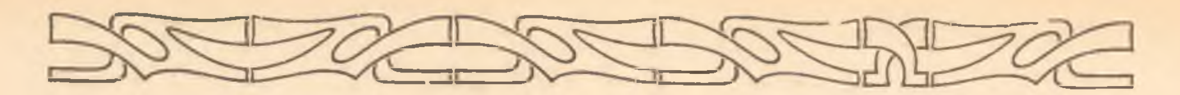
Pragnąc rozszerzyć widnokręgi swej wiedzy i znaleźć się w środowisku ówczesnej kultury, przeniósł się Liszt do Paryża, dzierżącego od czasów Glucka bezsprzeczną hegemonję nad życiem muzycznem Europy. Cherubini, niechętny „dzieciom cudownym" odmówił mu, jako cudzoziemcowi, przyjęcia do paryskiego konserwatorjum, przezco dalsze studja oparł Liszt wyłącznie na własnej, usilnej pracy. Duchowa atmosfera Paryża wpłynęła niezwykle dodatnio na rozwój jego psychicznej indywidualności; zaczerpnąwszy tutaj podniety do uzupełnienia braków w swem wykształceniu humanistycznem, wchłaniał w siebie Liszt chciwie wszystko, co mogło zająć jego żywy umysł, pogłębiał swoją wiedzę umiejętnie dobraną lekturą, której wyborem kierowała wytworna uczennica jego, hr. Saint-Cricg, pierwsza i może najtrwalsza miłość z lat młodości. Liszt zamierzał poślubić piękną hrabiankę, lecz wskutek oporu jej ojca, dumnego artystokraty, rozwiały się sny o szczęściu rodzinnem. Ten bolesny zawód życiowy i równoczesna śmierć ojca poruszyły w nim drzemiącą dotychczas strunę religijnej mistyki, która przybrała mgliste a nawet chorobliwe formy. Dzieła Chateaubrianda, nauka Saint-Simonizmu i religijno-filozoficzne poglądy ks. Lamenais'ego podsycały ten nastrój ducha i obudziły w nim pragnienie, by w czyn wprowadzić ideały, wypieszczone w wyobraźni, podnieconej religijną egzaltacją: Sztuka miała dokonać moralnego odrodzenia społeczeństwa, gdyż wsiąkając we wszystkie jego warstwy, obejmie je niezmierzoną falą miłości i uszlachetni swym ożywczym powiewem. Pod wpływem śmiałych teorji i haseł, głoszonych w salonie pani George Sand, wzbijał się Liszt ponad uznane dogmaty towarzyskie i coraz wyraźniej manifestował wyzwolenie się z przesądów i formuł narzucających kajdany indywidualizmowi jednostki: wolny związek ze starszą od niego hr. d'Agoult (piszącą później pod pseudonimem Daniela Sterna), wywołał w „towarzystwie" paryskiem głębokie oburzenie i zmusił Liszta do cofnięcia się w zacisze oddalone od gwaru stolicy.

W Paryżu dosięgnął Liszt, jako pjanista, szczytów techniki. Porwany grą Paganiniego i jej demonizmem, postanowił pójść za jego pobudką i przeszczepić wszystkie innowacje akustyczne, odległe skoki dźwiękowe, olśniewające passaże na grunt fortepjanowy: tym sposobem dokonał Liszt radykalnej zmiany w technice fortepjanowej. Ten proces ewolucji w jej przetworzeniu illustrują najlepiej fortepjanowe etudy (Etudes d'execution transcendante), jeśli się je porówna z Etudami op. 1, wyglądającemi wobec nich jakby szkice wobec skończonego dzieła. Owładnąwszy wszystkimi tajnikami swego instrumentu, święcił Liszt fenomenalne trjumfy jako pjanista i wzniecał entuzjazm, jakiego świadkiem była chyba tylko wirtuozowska epoka śpiewaków-kastratów: Liszt i jego rywal, Thalberg, byli bohaterami sezonu, o których staczano istne walki. Liszt wprowadził ważną nowość w kulturze życia koncertowego: oto sam wypełniał grą swoją cały wieczór, stawiając na miejscu bezmyślnej pstrokacizny programu planowo obmyślany i umiejętnie zestawiony cykl utworów, wywierający jednolite wrażenie. Największy zachwyt budził Liszt transkrypcjami Schubertowskich pieśni, któremi spełnił niewątpliwie doniosłą misję, przyczyniając się do spopularyzowania tych nieocenionych skarbów muzycznego liryzmu.

Zetknięcie się ze sztuką Berlioza i Chopina dokonało wewnętrznego przeobrażenia w psychicznem życiu Liszta: Berlioz podziałał podniecająco, pobudził do czynu drzemiący w nim pierwiastek rewolucyjny i odsłonił przed nim nowe światy ideowe; Chopin wpłynął uszlachetniająco, przyczynił się do pogłębienia i wysubtelnienia artystycznych środków, do uduchowienia ornamentyki i zaokrąglenia formy muzycznej. Odbywszy podróż po Szwajcarji i Włoszech, zaczerpnął Liszt z bogatej przyrody



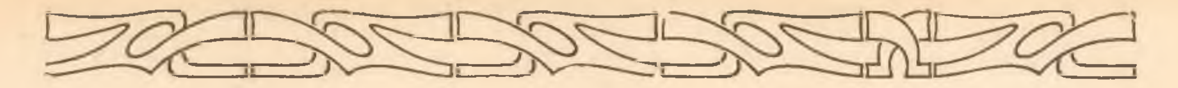
Franciszek Liszt.



alpejskiej ożywczego zdroju najgłębszych nastrojów i najwznioślejszych wrażeń, których skrzydlatem ucieleśnieniem stały się utwory fortepjanowe: „Années de Pélerinage“, zespalające najściślej sfery poezji, malarstwa i muzyki. Na tem tle rozpoczęła się nowa faza w życiu Liszta: zaprzestał wirtuozowskiej tułaczki po stolicach europejskich i osiadł stale w zacisznym Weimarze przy boku kobiety, która stała się geniuszem opiekuńczym jego duszy twórczej: ks. Karolina Sayn-Wittgensteinowa, kobieta wyjątkowych zdolności, poświęciła spokój rodzinnego ogniska, zerwała więzy małżeńskie i poszła za uwielbianym artystą, by się z nim połączyć. Stosunek ten rozsnuł nad życiem Liszta cienie tragizmu i stał się źródłem namiętnych walk i starć wskutek oporu kościoła, odmawiającego mimo legalnego rozwodu zezwolenia na ślub. Księżna, sama autorka dzieł religijno-filozoficznych, żywo przejmowała się wszystkimi planami Liszta i koncepcją jego artystycznej twórczości, wywierając niejednokrotnie wybitny wpływ na kierunek jego myśli zwłaszcza w dziełach literackich: z pod jej pióra wyszły entuzjastyczne ustępy o Polsce w książce Liszta o Chopinie, lecz zarazem za jej pobudką znalazły się w pięknej rozprawie „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“ rozdziały o Żydach, tchnące antysemityzmem i ziejące nizką nienawiścią rasową.

Za sprawą Liszta stał się Weimar placówką nowych prądów w muzyce i przybytkiem postępu; tu rozwijał niestrudzony artysta zadziwiającą swą wszechstronnością działalność: jako dyrygient wykonując po raz pierwszy dzieła, na których spoczywała klątwa rewolucjonizmu (dramaty Wagnera, symfonje Berlioza, utwory Corneliusa), jako nauczyciel uprzystępniając swą szczególną zdolnością pedagogiczną zrozumienie mistrzów klasycznych, w końcu jako twórca, kładąc podwaliny pod gmach muzyki współczesnej; tu bowiem powstały te dzieła, w których skrystalizował nowoczesny problem muzyczny: *poematy symfoniczne*, namiętnie zwalczane przez zjadliwą opozycję: śmiałe linje melodyjnych konturów, opartych na egzotycznych interwalach, obce harmonje i zawiłe rytmy, błyski namiętnego żaru, wyładowujące się w prymitywnych wykrzyknikach patetycznej retoryki, utrudniały zrozumienie jego muzyki. Przeciwnicy nie chcieli poza odtwórczym talentem uznać w Liszcie kompozytora, lecz w szyderczem zaślepieniu zarzucali mu brak twórczych zdolności, przytaczając jako przekonywujący argument fakt, że Liszt dopiero w 40 roku życia rozpoczął swoją działalność kompozytorską. Zarzuty te są nieścisłe pod względem bjograficznym, gdyż szkice dzieł, powstałych w Weimarze, sięgają o wiele wcześniejszej epoki, a nadto upaść one muszą jako bezpodstawne z przyczyn psychologicznych: są bowiem genjalne natury, które wykwitają przedwcześnie i są typy twórcze, których siły zwolna się rozwijają i dojrzewają dopiero ozłocone blaskiem jesiennego słońca; do nich należy — Liszt.

Wskutek intryg przeciwników i zatargów dworskich Liszt ustąpił z Weimaru: odtąd rozpoczął się nowy okres w jego życiu i nowy świt roztoczył się nad jego światem duchowym; marzenia młodości, skąpanej w zdroju mistycznych pragnień, odżyły pod wpływem księżny, z nieprzepartą siłą: Liszt przeniósł się do Rzymu, gdzie przyjął święcenia kapłańskie i twórczość swoją oddał na usługi kościoła, pragnąc dokonać odrodzenia muzyki religijnej. Plon pobytu był bardzo obfity; trzy potężne oratorja: św. Elżbieta, Chrystus i św. Stanisław (niestety fragment) siłą duchowego wyrazu i podniosłym nastrojem religijnych uczuć, oderwane od nizin ziemskiego bytu, przemówiły wkońcu do najszerszych warstw ogółu i opromieniły aureolą sławy skronie starca, zamykając akordem niezmąconej harmonji schyłek jego bujnego życia.



DR. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

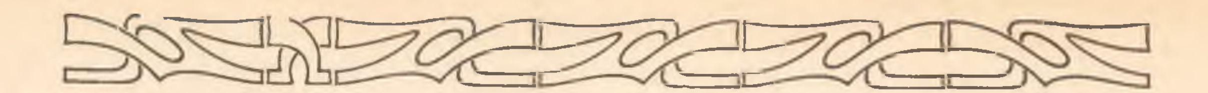
Poematy symfoniczne Liszta.

Przez długi czas zwalczano symfoniczną twórczość Liszta jako rewolucyjną negację przeszłości. Dzisiaj, gdy świadomości ogółu odsłoniło się epokowe znaczenie historycznej roli, którą Liszt odegrał w dziejach muzyki, przekonano się, że jego twórczość symfoniczna nietylko nie zrywa z historycznemi podstawami ogólnego rozwoju, lecz zespala się organicznie z przeszłością jako konsekwentne ogniwo genetycznego łańcucha; jej historyczne znaczenie polega nie na rozbiciu i zniszczeniu tego, co przedtem istniało, lecz na przetworzeniu i przebudowie form, które w muzyce beethovenowskiej dosięgły wprawdzie szczytów rozwoju, lecz z dalszym postępem czasu zmieniały się w skostniałe schematy. Przekazana przez tradycję forma sonatowa, ujęta w ramy niezwykle misternej konstrukcji, miała tak przekonywającą siłę logiki, że nawet Berlioz, nieprzejednany wróg przeszłości, nie naruszył w niczem jej zewnętrznej budowy, lecz wtłaczał swoje gigantyczne pomysły w gotową już, schematyczną formę. Wyzwolenia z niej dokonał dopiero Liszt, stworzywszy nową formę muzyczną, poemat symfoniczny, dla którego wywalczył historyczne stanowisko obok symfonji dawnego typu.

Wszelako nie zerwał Liszt bezwzględnie z tradycyjnym aparatem technicznym, gdyż posłużył się nim, jako środkiem, służącym do zewnętrznego uplastycznienia idei muzycznych w *Faustowskiej* i *Dantejskiej* symfonji, przyczem postępował z najzupełniejszą swobodą artystyczną niezawiśle od stale obowiązujących norm i szablonu. Stosunek treści do formy uległ tutaj zasadniczej zmianie: nie treść miała stosować się do gotowej już formy i urabiać się według jej modły, lecz forma podporządkowała się idei poetyckiej, wyrastała z jej ducha, stawała się organizmem, zdolnym do życia i rozwoju; forma *dogmatyczna*, oparta wyłącznie na prawach czysto muzycznej logiki, przetwarzała się w uzależnioną od idei przewodniej formę *psychologiczną*. Poematy symfoniczne przeprowadziły w całej pełni tę nową zasadę. W przeciwieństwie do cyklicznej formy sonatowej, rozbitej na luźne, pozbawione wewnętrznej spoistości obrazy, zacieśnił Liszt symfoniczne poematy do jednego ustępu muzycznego, posiadającego nieograniczoną zdolność przybierania najrozmaitszych postaci i nag'nania się do każdej intencji artystycznej; kompozytor nakreślał taki plan muzycznej budowy, jaki w ścisłej zależności od psychologicznej treści „programu“ najlepiej odpowiadał celowi. Zarzuty opozycji, jakoby poematy symfoniczne były pozbawione formy, były zatem bezpodstawne i polegały na niewolniczym kulcie tradycji, niezdolnym do zrozumienia faktu, że myśl i twórczy indywidualizm artysty wlewały w nie życie i kształtowały ich duchową fizjognomję.

Linje formalnej budowy wyłaniają się i rozwijają w poematach symfonicznych zazwyczaj z jednej zasadniczej myśli muzycznej, która snuje się w różnobarwnych, pełnych dramatycznego życia, promieniach; czasem przybiera muzyczna konstrukcja postać, zbliżoną do *ronda*, jak np. w poemacie „*Die Ideale*“ (do słów Schillera), gdzie zasadniczy motyw powraca czterokrotnie, przeplatany epizodami; nieraz zachowuje Liszt w najogólniejszych konturach szczątkową formę sonaty z jej tematycznym dualizmem, jak w „*Preludjach*“ (według Lamartine'a), opartych mimo fantastycznej różnolitości obrazów tylko o dwa główne, różne nastrojem, tematy, symbolizujące odwieczną walkę dwuch wrogich sobie sił: życia i śmierci, albo w „*Prometeuszu*“, gdzie forma sonatowa znakomicie odzwierciedla psychologiczną intencję idei, wprowadzając po śpiewnej części środkowej pierwotne tematy części pierwszej, pełne namiętnych skarg i bolesnych zmagań ducha, który utracił nadzieję wyzwolenia i wiarę w zwycięstwo.

Zasadnicze tematy w poematach Liszta, ulegające w toku kompozycji charakterystycznym przeobrażeniom, nakreślone są z niezwykłą siłą muzycznej koncepcji i odznaczają się aforystyczną zwięzłością i plastyką: postawione na czele poematu wypowiadają, jakby muzyczne „motto“, myślową treść całego utworu. Takie wyraziste rysy posiada tylko muzyczna fizjognomja beethovenowskiej tematyki; tu tkwi niezaprzeczony łącznik, zespalający muzykę Liszta węzłem duchowego pokrewieństwa z Beethovenem; za dowód może posłużyć ów ustęp z symfonicznego poematu „*Hamlet*“, w którym dla odtworzenia psychicznego nastroju bohatera, stojącego wobec tragicznej zagadki życia („być albo nie być“), wyłania się charakterystyczny motyw, będący rytmicznem echem „motywu wszechbytu“ z 5-symfonji beethovenowskiej. Proces tematycznego przeobrażenia pozostaje u Liszta w związku z psychologicznym przebiegiem ideowej treści i osiąga drogą najprost-

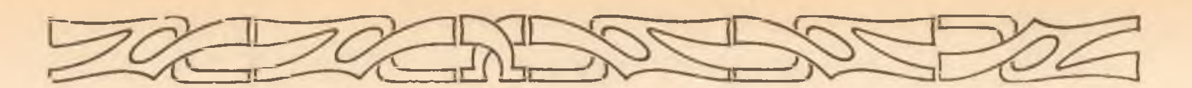


szych środków muzycznego wyrazu siłę przekonywającej prawdy: pragnąc odmalować plastycznie duchową postać Mefista (w III części symfonji faustowskiej), wprowadza Liszt tematy części pierwszej, charakteryzujące Fausta, lecz nie w ich pierwotnej postaci, tylko pojęte jako symbol negacji, przetworzone zapocą rytmicznych modyfikacji, a raczej „skakarykaturowane, poszarpane w strzępy, opatrzone groteskowemi ozdobami, przybrane w błazeński strój“ szyderczego demonizmu. Podobnie i w „Preludjach“ rytmiczna zmiana przewodnich motywów służy do odtworzenia zmienionego nastroju: gdy bowiem miękki obraz sielankowej ciszy i ukojenia przeradza się w wizję radosnego trjumfu, wówczas pierwotne tematy, pełne prostoty i słonecznej pogody, przybierają bohaterski charakter, w którym dźwięczą marsowe akcenty.

Melodyjna struktura lisztowskich tematów posiada nadzwyczajne bogactwo form: obok prymitywnych wykrzykników, działających samą dynamiką brzmienia lub innych elementarnych pierwiastków muzycznej retoryki (por.: poemat symfon. *Mazepa*) snuje się przędziwo melodji, złożonej już to z kilku zaledwie tonów (*Preludja*), już to strojnej w szaty przepysznej arabeski, która się wije po stopniach zalterowanej skali (*Faust*); nieraz przejmuje Liszt skromną piosenkę ludową i uszlachetnia ją tchnieniem artyzmu i subtelnej poezji (*Tasso*). Stylistyczczną cechą symfonicznych poematów jest brak kunsztownej polifonicznej faktury w prowadzeniu głosów; pośród przeważającej *homofonji* rzadko tylko występują ustępy ściśle kontrapunktyczne i to wtedy, gdy tego wymaga psychologiczny wyraz utworu, jak np. w poemacie *Głosy gór* (Ce qu'on entend sur la montagne), gdzie muzyka, splatając najróżnorodniejse motywy, jakby roje sprzecznych uczuć, zlewa strugę ukojnej harmonji w duszę artysty. Czasem posługuje się Liszt formą *fugi*, lecz mimo użycia wszystkich środków kontrapunktycznych unika szczęśliwie scholastycznego schematu i stwarza najstosowniejsze ramy dla uzewnętrznienia psychicznego nastroju, gdy np. w *Prometeuszu* maluje nabrzmiałą bólem, żywiołową walkę ducha, przykutego do nagich skał ziemskiego bytu i rwącego się na płomiennych skrzydłach ku szczytom wyzwolenia. Ten sam cel ma fuga w trzeciej części *Fausta*, gdzie odtwarza radosną orgję piekielnego rozpętania lub w drugiej części symfonji *dantejskiej*, gdy przed naszą wyobraźnią staje obraz czyśćcowych dusz, wijących się w skurczach zwątpienia i trwogi, to znowu skąpanych w tęczowym blasku nadziei zbawienia.

Źródła opozycji, którą wywołały „poematy symfoniczne” w chwili swego ukazania się tkwiły nie tyle w nowej, stworzonej przez Liszta formie i swobodzie, z jaką nią władał, lekceważąc uświęcone tradycją dogmaty, ile raczej w śmiałych i egzotycznych kombinacjach harmonicznych, na które się Liszt odważył, idąc za pobudką F. I. Fétisa, głoszącego w muzyczno-filozoficznych wykładach w Paryżu nowe idee, które, uwolniwszy muzykę z więzów tonalnej logiki, miały ją wzbogacić rozmaitością różnorodnych pierwiastków harmonicznych. Starając się praktycznie przeprowadzić te nowe idee, posunął się Liszt poza granice dawnych pojęć tonalnych i oparłszy je o zupełnie nowe zasady, dokonał przewrotu na polu harmonji: postępy enharmoniczne, sploty jaskrawych dyssonansów, traktowanych z wszelką swobodą, przeszły z dzieł Liszta do muzyki współczesnej jako „nowoczesny środek muzycznego wyrazu“; w „*Prometeuszu*“ spotykamy akordy dyssonansowe, zbudowane nie na tercjach, lecz na kwartach (f. h. e. a). w „*Hamlecie*“ bolesne zgrzyty dla odtworzenia patologicznych rysów w charakterze bohatera. Wszelako dyssonans ustępuje tam, gdzie tego wymaga nastrój duchowy utworu: w zakończeniu symfonji *dantejskiej*, gdy muzyka odsłania nam misterja nadziemskich światów, harmonja unika starannie wszelkich dyssonansów, staje się prymitywną, przybiera archaiczne cechy i zbliża się do muzycznego „prerafaelizmu“.

Programową treść „symfonicznych poematów“ stanowi zasadniczy motyw ideowego dualizmu, wcielonego w walkę dwuch wrogich pierwiastków: świetlanego ducha z demonami nocy; w poemacie *Orfeusz* odzwierciedlony symbol muzyki, której łagodne światło wdziera się w duszę człowieka i rozprasza mroki dzikich instynktów; *Ideały* i *Prometeusz*—to trjumf wyzwolenia po krwawych ranach i cierniowych walkach życia; *Głosy gór* są hymnem duszy, oderwanej od pospolitości szarego bytu i skąpanej w zarannej zorzy religijnego zachwycenia; *Preludja* przeciwstawiają pełen ponęt, uciech i szczęścia świat życia żałobnym kirom wiecznego przeznaczenia, zaś *Walka z Hunami* opiewa zwycięstwo słońca nad „meteorycznym blaskiem“ szatańskich mocy. Nawet tam, gdzie realistyczne momenty wysuwają się pozornie na pierwszy plan, jak np. w *Mazepie*, odtwarzającym obraz nieprzejrzanych stepów, poświst wichru i wściekłą orgję szalonego pędu, artysta nie zniża się do muzycznej ilustracji, lecz stwarza ramy dla przewodniej



idei, symbolizującej farysowski problem męczeństwa i trjumfu geniuszu. Symfoniczne poematy bowiem nie są niewolniczą kopją lub muzycznem przerysowaniem poetyckiego programu, lecz odtworzeniem doznanych wrażeń, które przetapiają się w nastrój muzyczny, zdolny swą tajemniczą mową wyrazić to, czemu nie sprosta materjalne słowo. Wymownym dowodem tego jest *Hamlet*; dramat szekspirowski przedstawia nam wprawdzie proces refleksji, rozumowej analizy, a więc problem niemuzykalny, lecz nastrojowa siła muzyki wnika głębiej i dociera do dna duszy hamletowskiej i niezależnie od dramatycznej akcji odsłania tragiczną tajemnicę cierpień, wyrosłych z poczucia własnej bezsiły. Niejednokrotnie musi się idea poetycka, ujęta pod kątem subjektywnego odczucia, poddać prawom muzycznej logiki: trzy części dantejskiego eposu pomieścił Liszt w ramach dwuch symfonicznych obrazów, zespalając ze względów czysto muzycznych dwie ostatnie części (Czyściec, Raj) w jedną całość. Poemat symfoniczny „Ideały" rozpływa się w blasku radosnych akordów, symbolizujących apoteozę twórczego ducha, gdy natomiast Schiller zamyka swój poemat rozdźwiękiem rezygnacji. „Walka z Hunami" rozszerza i pogłębia zasadniczą myśl obrazu, głosząc zwycięstwo krzyża, rozbrzmiewające w promiennej aureoli hymnu „O crux fidelis". W poemat „Głosy gór", oparty o słowa W. Hugo, wplata Liszt modlitwę anachoretów, jakby mistyczny głos serca, zlewającego się w ekstazie panteistycznego uniesienia z duszą przyrody.

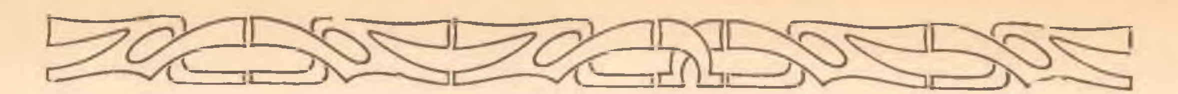
Niektóre poematy Liszta nie opatrzone są dokładniejszym programem (*Héroide funebre*, *Hungaria*, *Festklänge*), lecz artysta umie w muzykę swoją tchnąć tyle życia i nadać jej taką plastykę wyrazu, że wyobraźnia, znalazłszy w samym tytule uczuciową lub nastrojową pobudkę, wnika intuicyjnie w wewnętrzną treść utworu.

W „poematach symfonicznych" znalazła twórcza indywidualność Liszta swój najdoskonalszy wyraz: nic błędniejszego nad zarzuty opozycji, upatrujące w nich nie tyle wykładnika spontanicznego popędu twórczego, wybuchającego z odruchową siłą, ile raczej rezultat „wyrafinowanej refleksji". Nie da się bowiem zaprzeczyć, że z dzieł Liszta bije *bezpośredniość* i *impulsywność*, idąca za pierwszym podmuchem natchnienia i stanowi charakterystyczne znamię, nadające im piętno odrębności. Ten improwizatorski rys w twórczości Liszta, zbliża ją niewątpliwie do duchowej fizjognomji muzyki chopinowskiej, której istotę Liszt tak trafnie uchwycił w słynnem studjum o Chopinie, lecz zarazem ujawnia głęboką różnicę, tkwiącą w charakterze ich twórczych światów: u Chopina przyobleka się koncepcja, zrodzona w stanie natchnionego jasnowidzenia, odrazu w szaty doskonałej, zharmonizowanej wewnętrznie formy, u Liszta *genjalna idea* zamiera w zarodku, zanim się uzewnętrzni i grzęźnie w embrjonalnej formie pierwotnego pomysłu. Stąd ów wizjonerski ton w muzyce Chopina, podczas gdy dzieła Liszta zachowują rapsodyczny, a raczej szkicowy charakter potężnych, wyrosłych z nastroju chwili. . *fragmentów* muzycznych, w których forma i treść nie zawsze się kryją wzajemnie.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

W sprawie kultu dzieł Liszta.

Potrzeby tego kultu uzasadniać nie widzę powodu. O tem świadczą dwa fakty: pierwszym jest popularność Liszta jako kompozytora fortepjanowego, orkiestrowego i pieśni na Zachodzie, drugim zaś i negatywnym, lecz i lokalnym faktem jest, że wbrew całej obcej, t. j. wyższej muzycznej kulturze rozpowszechnione są u nas te jego dzieła, które jako bardziej przystępne wstrzymują dzieła najlepsze w drodze ku zostaniu ogólnem duchowem dobrem. Nie jestto rzecz niezwykła, gdyż ostatecznie to samo można powiedzieć i o dziełach Chopina w stosunku do naszego życia muzycznego, ani też nie podobna twierdzić, że dzieje się to tylko u nas, to jednak jest pewnem, że tak jednostronnego odniesienia się do twórczości Liszta, jakie ma u nas miejsce, nie spotkamy nigdzie. Nie biorę bowiem pod uwagę jakichś Serbji, Bułgarji lub Trypolisów i Kamerunów, które bowiem z dzieł Liszta mają u nas najwięcej popularności? Rapsodje, galopada chromatyczna, Soirées de Vienne (jeszcze najmniej), „Słowik", węgierski „Sturm-



marsch", parafrazy z niektórych oper i pieśni i t. p. Wirtuozowie grywają od czasu do czasu obydwa koncerty Liszta (najczęściej es-dur), „Waldesrauschen", „Liebesträume" i „Tarantellę" z cyklu „Venezia e Napoli"— i na tem prawdopodobnie kończy się kult Liszta. Czasem rozlegną się dźwięki popularnych „Préludes", grywanych na Zachodzie nawet przez ogródkowe orkiestry, czasem usłyszy się „Mazepę", „Bitwę Hunów"...

Gdzież jednak są słynne cykle poetyczne, jak „Consolations", „Harmonies réligieuses et poetiques", „Année de pélérinage", gdzie genjalna sonata fortepjanowa, gdzie symfonje „Faus " i „Dante", gdzie oratorjum „Chrystus" i gdzie pieśni, te epokowe pieśni, śpiewane dziś przez wszystkich artystów na Zachodzie?

Nie chcę wchodzić w tak zewnętrzne powody, jak ciasnota i niechlujność poglądów u pewnych kierowników pewnych instytucji muzycznych i krytyków. Są to niestety czynniki, które już tyle szkody przyniosły naszemu życiu muzycznemu i jego normalnemu rozwojowi, że przez niedbalstwo wobec twórczości Liszta szkody tej nie powiększą. Nie pragnę też dowodzić, że nietylko w muzykalnych ale i muzycznych kołach ignorancja twórczości Liszta, autora niedokończonego niestety oratorjum „Św. Stanisław", jest czemś graniczącem z analfabetycznem „dolce far niente„. Nie pragnę również dowodzić, że straszną jest w swej tępej bezmyślności ta niewdzięczność jaką okazuje Polska wobec jej gorącego przyjaciela i entuzjastycznego piewcy czynów Chopina, autora najpiękniejszej a tak obszernej książki o nim, książki, która jest najlepszem literackiem dziełem Liszta i pierwszym głośnym okrzykiem na cześć polskości w dziełach naszego twórcy.*)

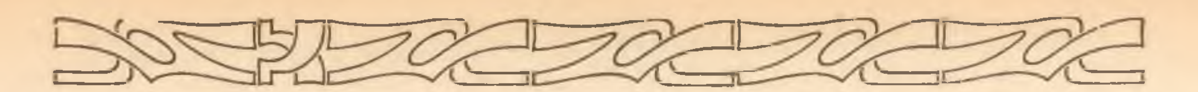
Chcę wskazać na przyczyny braku żywszego kultu twórczości Liszta.

Zaczynam od *pieśni*, gdyż tych u nas się nie zna, tak jak co prawda prawie nie śpiewa się Schuberta, Schumana, Franza, Loewego, Wolfa i t. d. A nie śpiewa się ich, gdyż — bądźmy otwarci — tekst stoi na przeszkodzie, t. j. język tekstu. Nie tak wielu rozumie po niemiecku lub po francusku i nie wszyscy, którzy władają tymi językami są na tyle muzykalni i to inteligientnie muzykalni, aby mogli interesować się pieśniami Liszta, w których na domiar wszystkiego muzyka jest ściśle związana z zewnętrznymi i wewnętrznymi cechami tekstów. Dalej, istnieją i tacy, którzy uważają za antypatrjotyczny krok śpiewanie tekstu niemieckiego, przez co dowodzą tylko, że zewnętrzne cechy pieśni bardziej ich obchodzą niż wartość muzyczna pieśni, niż pieśń jako dzieło sztuki. Przed i po r. 1870 śpiewano i śpiewa się w Niemczech teksty francuskie, to samo naodwrót we Francji, w której nikt nie traci nadziei, że Alzacja i Lotaryngja mogą wrócić pod dawne rządy. Chopin nie wynarodowił się przez to, że pisywał nawet do rodziny listy po francusku (choć niezawsze), a rapsodje Liszta pozostały węgierskiemi, mimo że Liszt tworzył pieśni do tekstów — niemieckich i francuskich. Moniuszko pozostał polskim, mimo że wzorował się nie na Chopinie, lecz na pieśniach i operach niemieckich i włoskich kompozytorów. Oklaskiwano „Anhellego" Różyckiego w Monachjum, mimo że polskim jest podkład i duch, i nikt nie wołał do broni przeciw polskiej inwazji.

Ale ciemnych duchów nie oświetlą nawet promienie arcydzieła sztuki. Należy więc znaleźć sposób na to, aby dalszemu złemu zapobiedz. Jest tylko jeden sposób: oto niech nasi nakładcy wydadzą przy pomocy muzyków wytrawnych wybór pieśni od Schuberta począwszy i niech muzykalni poeci przełożą teksty przy uwzględnieniu muzyczno-poetycznej prozodji i trafnego wyboru słów — nie słów jako takich, lecz jako symboli pewnych subtelnie zróżniczkowanych uczuć, wyobrażeń, myśli. Przekłady te nie mogą oczywiście być wzorowane np. na przekładach operowych i operetkowych tekstów pana Kitschmana, lepiej bowiem śpiewać tekst po niemiecku niż kazać słuchaczowi znosić męczarnie, spowodowane brutalnem deptaniem praw ojczystego języka i — rozsądku. Wydanie zeszytów zawierających po 10—20 pieśni Schuberta, Schumana, Liszta, Wolfa, Franza i t. d., będzie zasługą wobec dobra artystycznego, a deficytu nakładcy z pewnością nie przyniesie. Ileż grosza zostanie w kraju!... Odbiorcami zaś będą: śpiewacy, uczniowie konserwatorjów, melomani... i zapewne muzycy, którzy nie mieli „możności" poznania dokładnego klasyków pieśni. I to bowiem nie należy do wielkiej rzadkości.

Łatwiej powiedzie się propaganda *klasycznych* kompozycji Liszta między pjanistami, o ile ci zechcą ustawicznie wzbogacać swój repertuar i o ile zrozumieją, że ich

*) Książkę Liszta o Chopinie na język polski tłumaczył *Faleński*. Nakład Gebethnera i Wolffa Warszawa 1873 r. *Przyp. Red.*



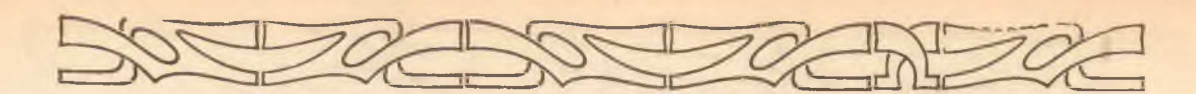
zadanie jest inne niż jubilera urządzającego wystawę. U niewielu wirtuozów naszych można zauważyć pewną celowość w produkcjach. Takie wyjątki jak: Landowska, Lalewicz, Melcer są zawsze jeszcze wyjątkami, którym często towarzyszy żółć i zazdrość piszących krytyki kandydatów do domu poprawy (także „kolegów"). Urządzenie wieczoru wzgl. wieczorów Lisztowskich byłoby zgoła niebezpieczną imprezą. Publiczność bowiem jest tak wytresowaną, że można podawać tylko próbki. Wieczór bachowski, beethovenowski, lisztowski—to niemal pewne pustki w sali koncertowej. To „za nudne" i za jednostajne". Ideałem może być tylko amerykańskie panopticum. Przedstawić w zarysach twórczość jednego kompozytora, wykonując jego najbardziej charakterystyczne dzieła—nie wolno. Za to wolno urządzać koncerty kompozytorskie lokalnych „nazwisk", mających renomowane stanowisko i wielu znajomych. Przynosi to dla sztuki większą korzyść, niż koncert zawierający wyłącznie dzieła wielkich mistrzów. Najgorzej oczywiście wychodzi na tem nowsza muzyka. Wogóle nie wolno urządzić koncertu nowszej muzyki. Dlaczego? Dlatego, że — nie wolno i nie wypada. Dlaczego nie wolno i nie wypada? Na to jeszcze wprawdzie nikt nie odpowiedział, gdyż rozsądnie odpowiedzieć nie mógł i nie może, ale dość że—„nie wolno". Oczywiście nie urządza się wieczoru beethovenowskiego, bo—mówi się po cichu, bardzo po cichu (dla uniknięcia pewnego zażenowania)—„nie wypada" i „nie podobna". Wieczór lisztowski byłby istną zbrodnią—o ile nie miałby za sobą jakiejś *oficjalnej* przyczyny, np. jubileuszowej. Dlatego umieszcza się kompozycje jego na końcu popisu, aby zadokumentować niezłomnie swą „Schule der Geläufigkeit" („nach Publikum und Unterrichtsstunden). I takie „disiecta membra" twórczości Liszta nie mogą w muzykalnej publiczności zostawić *jednolitego* obrazu twórczej potencji Liszta. Wystarczy przeczytać te konfidencjonalnie ogłupiające czytelników krytyczne niedorzeczności o sonacie fortepjanowej Liszta, aby, przypomniawszy sobie to, co o niej powiedział Wagner, przekonać się o tem, że znajdziemy w nich wierne odbicie słów Hanslicka, który, oczywiście, lepiej znał się na rzeczy niż Wagner, oczywiście! Taka „Madame Butterfly" to zupełnie inna muzyka niż jakaś sonata Liszta. Miejmy jednak nadzieję, że Liszt, który „pogwałcił prawa akustyki" (jak pisze wrażliwy subtelnie p. Wilczyński) ku strapieniu akustyków i muzyków, znajdzie jeszcze łaskawy posłuch—tam gdzie trzeba.

Zapytywałem swego czasu znajomych muzyków, czy też wykonano u nas kiedy *organowe* kompozycje Liszta, które Reger uznaje za najlepsze od czasów Bacha. Słyszy się je często w salach koncertowych - na Zachodzie. Otrzymałem odpowiedź, że „tak", ale—w fortepjanowym przekładzie, zwłaszcza preludjum i fugę a-moll. Ponieważ uważałem muzyka, który mi dał tę odpowiedź, za dość wykształconego w swym zawodzie, więc zawstydziłem się, że nie wiem nic o istnieniu takiej kompozycji. Po chwili doszedłem do przekonania, że odpowiedź owego syna muzy była kompromitującą — lecz nie mnie. Ten owoc urodzony w ogrodzie swojskiej muzykalności nie wiedział, że Liszt opracował na fortepjan (i to po mistrzowsku) organową fugę i preludjum a moll—J. S. Bacha. Przypuszczam jednak, że niewykonywano u nas nigdy dzieł organowych Liszta (chyba prywatnie), co dla muzycznego wykształcenia publiczności ma to samo znaczenie, jakie miałby wielki malarz Leonardo da Vinci, gdyby nie miał rąk. Możeby też pp. M. Surzyński w Warszawie i F. Nowowiejski w Krakowie zrobili początek..? Wolno mi przypuścić, że kompozycje te nie są im nieznane. Trzeba przyzwyczaić się do myśli, że na Zachodzie Liszt jest już takim samym klasykiem jak Clementi i Mendelssohn, a na popisach Akademji muzycznej w Monachjum grają fugi Regera i śpiewają pieśni Straussa... Takie to już czasy!

Trudniejsza sprawa z *dziełami orkiestrowemi* Liszta. Skuteczną propagandę można prowadzić tylko w Warszawie, gdzie jest stała orkiestra do rozporządzenia. Odczasu do czasu mogli słuchacze koncertów filharmonicznych poznać najpopularniejsze poematy symfoniczne. Obydwu symfonji jednakże nie usłyszeli chyba nigdy—nawet za czasów G. Fitelberga. Dlaczego? Na to trudno dać odpowiedź*). Zapytać się jednak wolno, dlaczego w Niemczech np. usłyszy się te symfonje kilkakrotnie w sezonie? Trzeba nawet wcześniej pomyśleć o biletach wstępu, aby przypadkiem nie być narażonym na stanięcie przed wyprzedaną kasą. Końcowe chóry tych symfonji są tak łatwe, że o łatwiejszych mowy być nie może. A przytem solo tenorowe może zwabić i tę publiczność, której melomanja koncentruje się tylko w solistach.

---

*) Symfonja „Faust" wykonana była w Filharmonji Warsz. 6 listopada 1903 r. *Przyp. Red.*



Poza Warszawą dopiero zaczynają się trudności. Brak przedewszystkiem stałych orkiestr. Niech mi będzie wolno zdradzić pewne zdarzenie, rzucające charakterystyczne światło na kulturalny poziom rządzących jednostek. Otóż w jednem z polskich konserwatorjów postawił wniosek profesor, będący jedyną podporą (także finansową) tej instytucji, aby utworzono orkiestrę konserwatoryjną, tak jak to ma miejsce od lat 100 w innych konserwatorjach zagranicznych, a także w Warszawie dzięki ś. p. Noskowskiemu. Dyrektor konserwatorjum jednakże odparł, że „nie potrzeba", gdyż dwadzieścia lat „obeszło się" bez orkiestry, więc i nadal „obejdzie się". Bierzmy więc za złe ludziom inicjatywy, że takie barbaryzmy piętnują publicznie!! A dodać muszę, że miała to być orkiestra smyczkowa z małą obsadą dętych instrumentów, na programie zaś stałyby łatwe utwory *klasyczne*, których uczniowie nie mogliby poznać w inny sposób, nie zaś utwory nowożytne, których „nie wolno" i „nie wypada" grywać, mimo że np. w Akademji muzycznej w Monachjum grywa orkiestra konserwatoryjna Wagnera, Liszta, Berlioza.., co oczywiście wywiera bardzo zgubny wpływ na duchowe życie całego zakładu. Jeśli więc muzycy nasi (niektórzy, lecz często „miarodajni" dla opinji publicznej) podcinają lub zgoła uniemożliwiają pracę kulturalną, to gdzież może być mowa o racjonalnej pedagogicznej pracy na polu krzewienia kultu muzyki instrumentalnej, która w dziejach muzyki od czasów Haydna aż do R. Straussa i M. Regera przebyła tyle potężnych ewolucji, wymagających aby je uświadomiono naszej publiczności muzykalnej.

Czyż wobec tego może być mowa także o wykonywaniu *oratorjów* Liszta, przedewszystkiem „Chrystusa"? Gdyby nawet już wykonano u nas wszystko, co Liszt napisał, to jakiż statystyczny rezultat pozostał? A idzie on w parze z rezultatem artystycznym i jest jednym z kardynalnych, podstawowych warunków tego ostatniego.

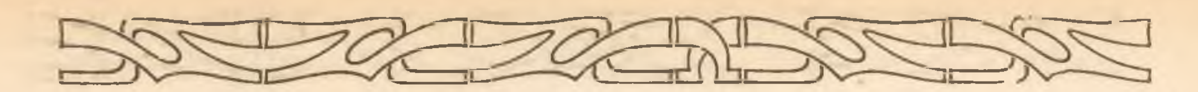
„Ne impedias musicam" — słowa wyjęte z Pisma św. nie znalazły u nas gorliwych wyznawców.

Feliks Weingartner o Liszcie jako symfoniście *).

Jak Wagner przez *muzykę* na Brucknera, tak przez swój charakter jako *poeta*-kompozytor wywarł wpływ na *Liszta*, swego szlachetnego przyjaciela i poplecznika. Wagner uznał za błąd starej opery, że w niej cel, t. j. dramat, stał się środkiem, środek zaś, t. j. muzyka, celem. W dziełach swych postawił muzykę w drugim rzędzie i oddał jej rolę wprawdzie pierwszego ministra, w każdym razie jednak istoty podporządkowanej królowi t. j. dramatowi. Liszt nie miał powołania do dramatu, jednakże inteligencja jego była tak wielką, że zrozumiał znaczenie reformy Wagnera, pominąwszy już podziw, jaki budziła w nim muzyka przyjaciela. Dać muzyce podkład poetyczny, co więcej—tworzyć i formować ją pod wpływem tegoż, usiłowali już Schumann, Berlioz, a nawet Beethoven. Gdy w Liszcie, który zrazu był czynnym tylko jako wirtuoz, obudziła się tęsknota za przemawianiem własną mową muzyczną, musiała skłonność wstąpienia w ślady tych poprzedników nabrać intensywnej siły głównie przez oddziaływanie czynu Wagnera objawiającego się z największą stanowczością. Blisko leżała myśl stworzenia w symfonicznej muzyce odpowiedniej formy do dramatu muzycznego, formy, w której muzyka stałaby się również usłużną poetycznej idei; ręka w rękę zaś z tem szło usiłowanie—wzmocnienia zdolności ekspresji muzycznej, tak aby ta ostatnia mogła wznieść się podobnie jak mowa do bezpośrednio oddziałującej i niedwuznacznej wyrazistości. Ponieważ nie można było osiągnąć tego odrazu—muzyka bowiem pozostała muzyką — pomimo wszelkich usiłowań z tem połączonych, zaś muzyka w innej dziedzinie natychmiast dochodziła do żądanej wyraźnej zdolności ekspresji, skoro dodano do niej słowo w *śpiewnem* znaczeniu, bądź w pieśni bądź w operze, przeto okazała się, jako dalsza konsekwencja, konieczność usiłowania na innej drodze poparcia swych kompozycji przez słowo. *Program*, który, o ile był wogóle w użyciu, służył u poprzednich kompozytorów (także

---

*) Ustęp wyjęty ze słynnej broszury gienjalnego dyrygienta Feliksa Weingartera p. t. „Die Symphonie nach Beethoven" (Lipsk 1909, 3 wyd., Breitkopf & Härtel).



w „Fantastycznej symfonji“ Berlioza), jako środek do celu, t. j. do nastrojowej podniety („Stimmungsvolle Anregung“), stał się u Liszta dyrygującą (główną) zasadą, wyraźnie poetyczną ekspozycją, z której wyłącznie wychodził, który jedynie był miarodajnym dla formowania (muzycznego) i dla którego formę muzyczną w improwizatorski sposób rozwiązał.

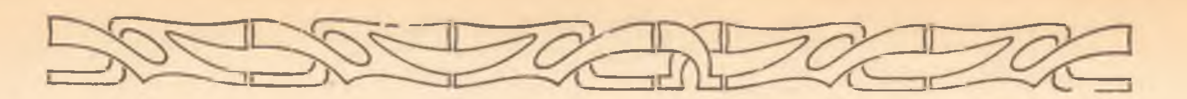
W tem postąpieniu miał już raz, ale tylko jedyny raz, w Berliozie swego poprzednika, mianowicie w przedostatnim orkiestrowym ustępie z dramatycznej symfonji „Romeo i Julja“, p. t.: „Romeo na grobie Kapuletów. Nawoływanie, przebudzenie się Julji. Szał radosny i pierwsze oddziaływania trucizny. Trwoga śmiertelna i zgon kochanków“. Berlioz usiłował tu oddać szczegóły akcji dramatycznej przez melodyjne, fragmenty, akcenty, połączenia akordów i pełne wyrazu figuracje z taką wyrazistością, że możnaby sobie przyznać zdolność i możność śledzenia akcji w każdym takcie. Mimo to wrażenie, jakie ten utwór wywołuje nawet w najlepszem wykonaniu, jest zamącone, miejscami nawet—moje uwielbienie dla Berlioza nie wstrzymuje mnie w wypowiedzeniu tego—śmieszne. Powód leży w tem, że muzyce dano tu do rozwiązania zadanie, którego rozwiązać nie jest w stanie. Gdyby tytuł nic nie wskazywał na akcję dramatu, będącego dowolnem przerobieniem dzieła Szekspira przez słynnego aktora, nie wiedzielibyśmy wogóle, co słyszymy i mielibyśmy w wielu miejscach wrażenie bezładnego kompleksu tonów. Uczucie bezsensowności, albo raczej bez związku, nie znika nawet wtedy, gdy wiemy, co mamy sobie wyobrazić; musimy nawet podziwiać wyrazistość i jasność samego tylko nagiego słowa tytułu w porównaniu z muzyką, która, skoro tylko opuści utrzymaną z początku linję melodyjną, wydaje się jakby z trudem stękała, podobna do tkniętego paraliżem człowieka, którýby chciał mówić, lecz nie może.

Tu dotarliśmy do punktu, w którym ukazuje się w całej wspaniałości prawdziwa istota, prawdziwe zadanie muzyki; tu widzimy, że jest sztuką, która *nigdy nie może przemawiać do nas pojęciami*, ponieważ ukazuje nam i bez pojęć najgłębszy i istotny byt świata w niesłychanie subtelnym obrazie i przez to stoi ponad siostrzanemi sztukami. Tu jednakże widziwy również, że może być pozbawioną swej majestatyczności, jeśli artysta wmawia w nią możność—objaśnienia zdarzeń w sposób słowa, że może być poniżoną i wyzutą ze swej delikatnej właściwości, jeśli *niewolniczo* takt za taktem, epizod za epizodem krępuje się programem. Muzyka może z pewnością odzwierciedlić nastrój, *psychiczną dyspozycję*, którą wywołuje w nas jakieś zdarzenie, ale nie nie może odzwierciedlić samego zdarzenia, co jest udziałem poezji, a w inny sposób malarstwa i rzeźby. Jeśli mimo to muzyka usiłuje rozwiązać to daleko od niej leżące zadanie, wtedy doznajemy podobnego uczucia, jak gdy ktoś chce mówić w języku zupełnie mu obcym, co jak wiadomo jest nietylko niezrozumiałem, ale także pobudzającem do śmiechu. W takich razach muzyka wstępuje w stadjum *fałszywego stosunku* do programu, wtedy *przestaje* być muzyką. Odczuwał to sam Berlioz, gdy przewidując niemożność oddziaływania wspomnianego powyżej utworu, obwinił w jednej uwadze publiczność o brak fantazji i wreszcie polecił, utwór ten w wykonaniu zupełnie opuszczać *). Ta uwaga, jakoteż i to że przyznaje, iż „Symfonja fantastyczna“ może obejść się bez programu, wyjaśnia jego stosunek do muzyki o wiele lepiej, niż najdłuższe rozprawy tych, którzy w nim chcą widzieć stanowczo praojca degenerującego się kierunku w sztuce.

Kto inaczej nie może, ten niech *podczas* słuchania utworu muzycznego uzmysłowi sobie w swej fantazji pewne zdarzenie (z programu; przyp. tłum.) Wywrze to niemały wpływ szkodliwy na jego zdolność słuchania i odczuwania (w oryg.: Aufnahmefähigkeit“), gdyż dobry utwór muzyczny opiera się na o wiele silniejszej, o wiele gruntowniejszej podstawie i przemawia do nas z o wiele większą mocą, niż wyobrażenie tego zdarzenia. Opowiada nam o faktach z najgłębszej duszy, faktach, których zewnętrzne zdarzenia są tylko refleksem, tylko zjawiskiem; odkrywa nam swą tajemnicę i czyni ją

---

*) Berlioz pisze: „Publiczność nie ma wcale fantazji; utwory, które się zwracają jedynie ku fantazji, nie mają zatem żadnej publiczności. Scena instrumentalna, która obecnie następuje, znajdnie się w tem położeniu i jestem za tem, aby ją zawsze opuszczać, o ile się tej symfonji („Romeo i Julja“) nie gra przed wyborową publicznością, której piąty akt szekspirowskiej tragedji w pojęciu Gerricka (owego słynnego aktora; przyp. tłumacza) jest zupełnie dobrze znany i której zdolność poetycznego odczucia jest bardzo spotęgowaną. To zdarza się raz na sto wypadków. Scena ta nastręcza zresztą bardzo wiele trudności dyrygientowi, który ją chce wykonać. Stąd robie po „Pogrzebie Julji“ pauzę chwilową i rozpoczynam następnie finał (partytura „Romea i Julji“ w wydaniu Breitkopfa i Härtla, str. 165).

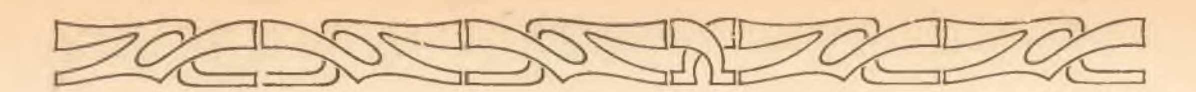


przejrzystą; stąd tak potężne znaczenie muzyki w dramacie. Ale naodwrót — zdarzenia czy fizycznej, czy duchowej treści, dramatycznej lub filozoficznej, wziąć za program i chcieć wyrazić je w muzyce według następstwa faktów, nie zaś jako ogólne wrażenie jakie wywierają na naszą duszę, jest z jednej strony nonsensem, ponieważ tylko słowo, a w niektórych wypadkach malarstwo lub rzeźba posiadają ku temu warunki, czyli że tak postępujący artysta myli się w wyborze swych środków, z drugiej jednak strony jestto potępienia godne postępowanie, ponieważ przez to wzniosłość i nieskończona szlachetność muzyki, jako mowy ducha świata zniża się do służby poniżej swej godności, do takiego sposobu wyrażania, który kazi jej dostojność.

Muzyk nie będzie chciał zgodzić się na szczegóły w pięknem objaśnieniu istoty muzyki przez Szopenhauera, całość jego zapatrywań zdaniem mojem nie straci nigdy swego znaczenia.

Jakkolwiek dla *Liszta* był wzorem ów fragment z „Romea i Julji" Berlioza, to jednak stworzył dzieła o wyższej, a nawet rzeczywiście wysokiej wartości, o ile udało mu się znaleźć dla niektórych swych kompozycji taką formę artystyczną, dzięki której dzieło odpowiedziało wprawdzie pogramowi, jednakże było samo w sobie zamknięte i nie sprzeciwiające się istocie muzyki. W „*Mazepie*" przedstawia dziką, aż do szaleństwa zbliżoną śmiertelną jazdę bohatera—potem krótkie, recytatywne andante, illustruje jego upadek, wreszcie następuje fanfara trąb i marsz stopniowany w wyrazie i oznaczający wzniesienie się i ukoronowanie. Widzimy tu dwa samoistne utwory połączone w całość przez krótki ustęp. Budowa symfonicznego poematu „*Orfeusz*" jest jednem wielkiem crescendo, które prowadzi w wielu etapach do kulminacyjnego punktu i które kończy się delikatnie przebrzmiewającem diminuendem, stosownie do długiego programu, dającego się streścić w kilku słowach: „Orfeusz" uderza w złote struny swej liry, z nabożeństwem słucha cała natura cudownych dźwięków. Dostojnym krokiem kroczy bóstwo koło nas, zachwycając świat swem zjawiskiem i grą. Milkną tony liry, coraz dalej widzimy jego niebiańską postać. Wreszcie znika zupełnie". Porównanie z wstępem do „Lohengrina" jest wyzywające; i temu ostatniemu możnaby taki program podłożyć. Lecz właśnie to porównanie wykazuje potężną przewagę Wagnera jako muzyka ponad Lisztem. Gdy Wagner buduje swój utwór poprostu z druzgocącą logiką i stopniuje kolejno wyraz, instrumentację, figurację, melodję i polifonję, aż wreszcie kulminacyjny punkt zatrzymuje nasz oddech, musi Liszt pomagać sobie powtarzaniami i sekwencjami i osiąga przez to mimo swych szlachetnych tematów tylko zewnętrzne wrażenie. Mimo to należy "Orfeusz" do najlepszych dzieł Liszta.

Jeślibyśmy „Mazepę" i „Orfeusza" słuchali *bez* żadnego programu, to pierwszy utwór wprowadziłby nas niewątpliwie w boleśnie burzliwy element, który sam przez się upada i później zwycięsko się wznosi, drugi zaś w sferę zjawiającej się i znikającej istoty o podniosłej łagodności, co odczuwamy *bez* potrzeby myślenia o Mazepie i Orfeuszu. Naszą fantazję *podnieca silnie* tytuł, ale jej *nie krępuje niewolniczo*, a to z tego powodu, że tym dziełom jest właściwą *pozytywnie muzyczna siła* i że zawdzieczają swe powołanie *odczuciu* i *fantazji*, nietylko potrzebie illustrowania. *Tego rodzaju* muzyki programowej bronić mogę, jej przeciwieństwo jednakże, polegające na bezkształtnem fantazjowaniu na temat podsuniętych pojęć muszę potępić. Jeśli Liszt usiłował muzycznie interpretować w swym poemacie symfonicznym p. t. „*Idealy*" kolejno fragmenty utworu Schillera i połączyć te interpretacje w jedną całość i jeśli posuwa się do tego, że w swej partyturze wypisuje części poematu nad poszczególnemi fragmentami muzycznymi, żądając, aby je można sobie *wyobrazić* w odpowiednich miejscach, tak że tylko ten, kto posiada partyturę, może wiedzieć, co ma myśleć w danej chwili, nie zaś ten, który ma przed sobą te części poematu Schillera—gdzież bowiem może znaleźć styczne punkty z tem, co słyszy—to w takim razie muzyka (co ma miejsce w tym utworze), musi być pozbawioną skrzydeł, ponieważ nie może swobodnie rozwijać się, lecz jest z góry skazaną na skrępowanie z kolejno po sobie następującymi ustępami, a więc z szeregiem pojęć. Porównajmy z tem uwerturę do pierwszego opracowania „Fidelia", tę właściwie pierwszą, a zawsze fałszywie oznaczaną drugą uwerturę „Leonora". Co do wartości stoi ona poza „wielką" uwerturą, jest jednakże rzeczywistą operową uwerturą, ponieważ oddaje jasno pojedyńcze ważne momenty następującej akcji: niewola Florestana, odważne wyruszenie Leonory celem oswobodzenia małżonka, szukanie i badanie, znalezienie i walka z Pizarrem, zwycięstwo, krótkie wspomnienie przebytych cierpień i dziękczynne uczucia względem Boga, a wreszcie radość szczęśliwie zjednoczonych mał-

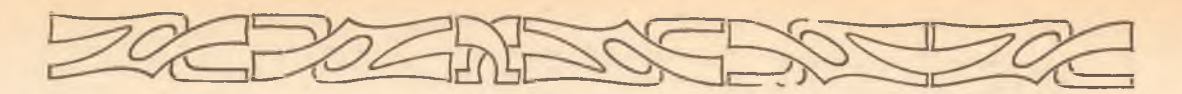


żonków. Jak jednakże Beethoven umiał mimo programowego postępowania w tym utworze, zachować symfoniczny charakter i formę i jak umiał osiągnąć wyrazistość środków leżących w granicach muzyki, co daje rękojmię jedną i jedyną ich zrozumiałości. Właśnie tę uwerturę mógłbym uznać za wzór, jak można muzykę połączyć z programem bez ujmy dla jej istoty. Dla mnie jestto najdoskonalszy poemat symfoniczny, jaki istnieje.

Mniej wartościową inwencją odznaczają się symfoniczne poematy Liszta p. t. „*Hamlet*", „*Prometeusz*" i „*Héroide funèbre*". Utwór p. t. „*Ce qu'on entend sur la montagne*" („Bergsymphonie") zaczynający się bardzo nastrojowo i z wielkim pędem fantazji traci na sile przez dochodzące aż do bezkształtności niezwracanie uwagi na formę. Pokrewną „Mazepie", a co do wartości prawdopodobnie większą jest „Bitwa Hunów", utwór fantastyczny o elementarnej potędze; Liszt nie dodał na szczęście żadnego programu, ponieważ wskazanie na znany kolosalny obraz Kaulbacha wystarczy za objaśnienie. Pełne wdzięku „*Preludes*" nie wymagają komentarza, podobnie jak „*Hungaria*", węgierska rapsodja w wielkim stylu. „*Tasso*" posiada piękny ustęp środkowy (Fis-dur) i wprawdzie hałaśliwe, lecz niezmiernie silnie działające stopniowanie zakończenia, tak że i dość rozerwany w formie początek da się razem w całość połączyć.

Godnem zastanowienia jest, że Liszt stworzył najlepsze, co mógł dać, w owych dwuch dziełach, które się więcej zbliżają do formy symfonicznej, niż jego poematy symfoniczne, mianowicie obydwu wielkich symfonjach do „Fausta" Goethego i do „Boskiej komedji" Dantego.

Symfonja „Faust" zawiera trzy charakterystyczne obrazy: „Faust", „Gretchen" i „Mephistopheles". Pierwsza część jest najsłabsza mimo wspaniałych tematów. Fragmentaryczny sposób opracowania, nadmierna długość, nieszczęśliwe powtórzenie nuta w nutę całego wstępu w środku utworu wzbudzają uzasadnione życzenie poczynienia rozsądnych skróceń i zestawień. Bardzo poetyczną jest druga część, zawierająca cudownie prosty i długo snujący się temat główny. Nie jestto wprawdzie muzyka kongienjalna w stosunku do wspaniałej postaci Goethego; piękna pełna polotu dama z towarzystwa maskuje się jako Gretchen i zrywa kolejno listki z kwiatka, który jest „margierytką". Ale wielki wdzięk melodyjny, pełna barw i zapachów instrumentacja, a wreszcie niezwykła u Liszta *jednolitość* tej części tworzą szczególną zaletę tej ostatniej. Wprost gienjalnem jest zakończenie, będące orkiestrowem scherzem o szatańskiej złośliwości i dzikości. Liszt miał w swej istocie mimo całej dobroci sporo sarkazmu. Pod tym względem wypowiada się Liszt w finale zupełnie. Jest podziwu godnem, z jak wielką sztuką i fantazją wyzyskuje i dalej rozwija psychologicznie-dramatyczną warjację, której twórcą jest Berlioz. Mefistofeles jest „duchem, który zawsze przeczy"; „cokolwiek powstaje, godnem jest zguby", jest zasadą jego działania. Stąd Liszt nie dał mu własnego tematu, lecz zbudował całą część z karykatur poprzednich tematów, zwłaszcza dotyczących Fausta. Tylko nierozum mógł *tu* uczynić Lisztowi zarzut braku inwencji. Jeśli nasi starzy mistrzowie mogli z kilkotaktowych tematów dzięki różnorodnemu przekształcaniu ich tworzyć wielkie utwory, to dlaczego nie mogło być coś podobnego udziałem muzyka, jeśli znalazł poetyczną podnietę i jeśli kompozytor, jak w tym wypadku Liszt, postępuje nawskroć muzycznie, tak że poetyczne objaśnienie jest rzeczą drugorzędną?! Czyż do takiej charakterystycznej przemiany tematów nie jest potrzebną inwencja, i to nie mniejsza niż ją posiadali dawni mistrzowie? Nie mogę przyznać słuszności i Wagnerowi, który odrzuca konieczne w dramacie muzycznym przekształcanie tematu jako „wyszukany efekt" — także w symfonji. Wszak i w pierwszej „Leonorze" Beethovena nagłe wejście „moll" jest już taką psychologiczno-dramatyczną warjacją tematu stale pojawiającego się w dur. Jak w dramacie muzycznym taka zmiana zależy od akcji, tak w symfonji ma być zależną od praw symfonicznej formy, pozwalających artyście w dziełach z mniej lub więcej określonym tytułem dać fantazji swobodę, idącą tak daleko, jak na to pozwala natura, która w tej samej formie może tworzyć nieskończenie wiele różniących się między sobą indywidualności. Jeśliby mnie jednak ktoś zapytał o *regułę* tej formy, musiałbym wraz z Hansem Sachsem odpowiedzieć: „Ihr stellt sie selbst und *folgt* ihr dann". Tak, to postępowanie, to nieubłaganie konsekwentne postępowanie, według postawionej dla siebie reguły, to nieodstępowanie od niej, zanim wszystko nie stanie się jasnem, jeśli to konieczne—praca w pocie czoła trwająca tak długo aż zwolna powstające dzieło odpowie inspiracji, aż nikt *nie zauważy* roboty i potu—*to* właśnie jest, na czem polega doskonałość dzieła sztuki. Nie jest żadną zasługą odstąpić od przyjętych form nie osiągnąwszy celu; nonsensem jest nazywać reakcją utrzymanie formy. Rewolucjoniści zapominali, że w swych



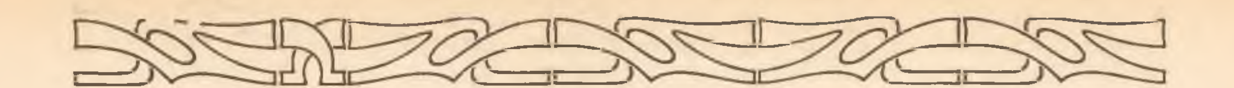
wycieczkach przeciw starej formie byli ostatecznie takimisamymi filistrami jak pseudoklasycy w swej wściekłości przeciw ewentualnemu nowatorstwu. Oto bowiem *tylko* rozchodzi się, *co ma całe dzieło do powiedzenia*. Jeśli nam coś mówi, jasno i wyraźnie, wiernie i bez wątpliwości, jeśli przemawia do nas językiem, który dopuszcza do przyjęcia lub odrzucenia, ale nie do wątpliwości, wtedy treść i forma są wobec siebie równorzędne, wtedy jest mowa o dziele mistrzowskiem. Próby jednakże, w których problematyczną małą wartość usiłuje się pokryć patetycznymi programami i wzbudzić pozór jakoby rozchodziło się o artystyczną „tendencję", wskutek czego tak rozerwana i rozkawałkowana całość musi upaść—te nie mogą mieć żadnej pretensji do tego tytułu zaszczytnego. W wielu swych dziełach mimo piękności *poszczególnych* ich części, nie wyszedł Liszt poza próby. W kilku jednakże, i to właśnie w tej ostatniej części „Faustowskiej symfonji" (Mefistofeles) dowodzi nam, że mimo swych wędrówek po programatyczno-poetycznych bezdrożach, posiadał głęboką świadomość prawdziwej istoty muzyki. Gdy piekielne intrygi szatana wzrosły do przenikającej potęgi, zjawia się, jakby w świetlanych obłokach, temat główny z pierwszej części symfonji (Gretchen) w swej pierwotnej nieskazitelnej piękności. Tu łamie się potęga szatana i upada w nicość. Poeta mógł nawet uczynić z Gretchen zbrodniarkę, muzyk zachował jej wzniosłą świetlaną postać. Potężne głosy puzonów przenikają przez milknące akordy piekielne; półgłosem zaczyna śpiewać chór męski wzniosłe słowa z „chóru mistycznego": „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", głos tenorowy zaś śpiewa temat prawie identyczny z tematem Gretchen: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Możnaby ten głos tenorowy porównać z Doktorem Marianusem Goethego; możnaby przypomnieć słowa Fausta patrzącego na znikający obraz Gretchen:

„Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Aether hin, Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort". Tak snują się w doskonałych dziełach złote, ze słonecznych promieni utkane nici między muzyką, a pobudzającą fantazję poezją, lekko się unosząc, upiększając obydwie sztuki, żadnej nie krępując.

Podobnie wybitną w swym rodzaju jest symfonja do „Boskiej komedji" Dantego ze swem wstrząsającem oddaniem cierpień na wieczne męki potępionych, z melancholij nie pełnym wdzięku t. zw. epizodem Franceski da Rimini i z wznoszącym się zwolna w wyższe i najwyższe sfery czystego uczucia „Purgatorio". Liszt nie dodał do symfonji faustowskiej żadnego programu; powinien był to samo uczynić z dantejską. Pojęcia „Inferno" i „Purgatorio" są dla każdego człowieka zrozumiałe, muzyka zaś mówi nam sama dość. Nie musimy również przy środkowym ustępie pierwszej części myśleć o Francesce i Paolu aby pojąć i ocenić szczególną jego piękność.

Najwięcej ze wszystkich nowoczesnych kompozytorów można udowodnić Lisztowi maniery, gdyż nigdzie nie są one tak bardzo widoczne jak u niego: przerywanie, gdy nie można strumienia muzycznego prowadzić dalej, co tylko w niewielu wypadkach jest charaterystycznem, najczęściej jednak tylko przeszkadzającem; następnie zwyczaj akompanjowania powolnych melodji kilkoma, zwykle arpedżjowanymi tonami i prowadzenia ich dalej monodycznie, aby dołączyć do tego sekwencję w wyższych tonach; brak jakiejkolwiek polifonji, o ile nie rozchodzi się wprost o fugato, przyczem nie można przemilczeć, że obydwa fugata w „Fauście" i „Dantem" posiadają wielką wartość; mnóstwo dosłownych powtórzeń; trjumfalne zazwyczaj zakończenia z szczególną predylekcją dla okazałości c-dur; hałaśliwe niekiedy zastosowanie instrumentów perkusyjnych; wreszcie usiłowanie skonstruowania różnych partji dzieła z tegosamego tematu, co przy całej zręczności w przekształcaniu wywołuje przecież uczucie jednoforemności i wreszcie zmęczenia.

Tym brakom przeciwstawić można zalety: energiczną lub pieszczotliwą piękność wielu tematów, a przedewszystkiem pewne uczucie, że Liszt nigdy nie pisał dla zewnętrznego powodzenia i że szedł po swej drodze z najgłebszem przekonaniem, że w swej sztuce może być tak samo pjonierem jak Wagner w swojej i że wówczas, gdy z dumną rezygnacją wyrzekł słowa: „Mogę czekać", silnie wierzył, iż późniejsze pokolenia naprawią zło, wyrządzone mu za życia; wiara ta już w części spełniła się i spełniać się będzie dalej.



Z paryskich kronik H. Heinego o Liszcie.

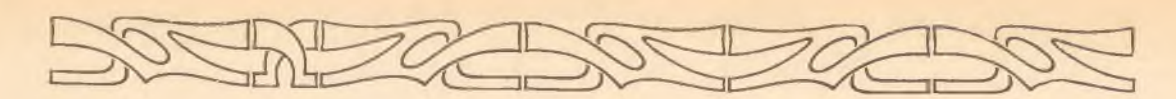
R. 1837. Liszt jest bezsprzecznie tym artystą, który w Paryżu znajduje najbezwzględniejszych entuzjastów, ale także i najzaciętszych przeciwników. Nie jestto bez znaczenia, że nikt nie mówi o nim obojętnie.. Nawet jego wrogowie z pełnym szacunkiem uznają jego wartość osobistą; jestto człowiek szlachetny, bezinteresowny i bez fałszu. Umysł jego skłonny do spekulacji z większem zajęciem garnie się do badań filozoficznych, aniżeli do problemów sztuki: przez dłuższy czas zapałał się Liszt do Saint-Simonizmu, później owiały go mgliste poglądy spirytualizmu Ballanche'a, teraz upaja się republikańsko-katolickiemi ideami Lamennais'ego, który zatknął na krzyżu czapkę jakobińską... Bóg wie, w której gospodzie ducha stanie w najbliższej przyszłości popasem. Owo nieustanne pragnienie światła i tęsknota za Bogiem, jest bardzo chwalebna, bo świadczy o zmyśle dla rzeczy świętych, religijnych.. Że tak niespokojny duch, wrażliwy na wszystko, co porusza umysł ludzki, nie może być cichym pianistą dla cnotliwych obywateli państwa i poczciwych filistrów, rozumie się samo przez się. Kiedy usiądzie przy fortepjanie, kilkakrotnie odgarnie swoje bujne włosy i rozpocznie improwizację, to może nieraz uderzy zbyt silnie w klawisze, lecz wtedy rozbrzmi dzika harmonja myśli wyniosłych jak niebo i przecudne kwiaty roztoczą woń



Podobizna ręki Liszta.

pełną słodyczy tak, że równocześnie trwoga i ukojenie spływa na słuchacza, choć raczej trwoga. Wyznam otwarcie, że muzyka Liszta nie działa kojąco na moją duszę, zwłaszcza, że wskutek nadmiernego przeczulenia widzę upiory nawet tam, gdzie inni ludzie je słyszą tylko, gdyż przy każdym tonie, wydobytym z instrumentu, wyłania się przed oczyma mej duszy odpowiednia figura dźwiękowe. Jeszcze mi drży mózg na wspomnienie ostatniego koncertu Lisztowskiego; nie pamiętam już, co Liszt grał, ale przysiągłbym, że fantazjował na temat.. z apokalipsy... Gdy skończył, zerwała się nawałnica oklasków, a on wyczerpany, kłaniał się paniom. Na ustach pięknych pań pojawił się ów melancholijno słodkawy uśmiech, który przypomina Włochy i budzi przeczucie nieba.

R. 1841. Gra Liszta wydaje mi się niekiedy melodyjną agonją realnego świata; wywiera ona czar, równający się baśni. Obok niego, nikną wszyscy pjaniści — z wyjątkiem tylko jednego Chopina, będącego Rafaelem fortepjanu W istocie oni wszyscy są tylko pjanistami, olśniewającymi słuchaczów swoją techniką, podczas gdy u Liszta nie myśli się o pokonanych trudnościach, fortepjan ginie, a wyłania się czysta muzyka. Liszt porywa nadzwyczajnym spokojem, którego



mu dawniej brakło. Gdy np. pierwej odtwarzał grą swoją burzę, to błyskawice rozświetlały jego twarz, dreszcz gwałtowny wstrząsał jego ciałem, długie kędziory ociekały jakby kroplami ulewy. Zaś teraz, gdy grą swoją maluje najdzikszą burzę z grzmotami, to sam sterczy nad nią, jak wędrowiec stojący na szczycie alpejskim, podczas gdy w dolinie szaleje burza: chmury kładą się w głębi pod jego stopami, błyskawice zataczają w dole pierścienie, a on wznosi z uśmiechem głowę w czysty eter. Mimo swego genjuszu spotyka się Liszt w Paryżu z opozycją, która składa się po największej części z poważnych myzyków i oddaje wawrzyny jego rywalowi, Thalbergowi. Liszt dał już tutaj dwa koncerty, w których wbrew zwyczajowi grał sam bez współudziału innych artystów; obecnie przygotowuje trzeci koncert na dochód beethovenowskiego pomnika. Beethoven odpowiada niezawodnie najbardziej duchowej indywidualności Liszta; doprowadza on bowiem spirytualistyczną sztukę do owej dźwiękowej agonji materjalnego świata, do owego zniszczenia natury, które mnie napełnia nieutajoną grozą. Dla mnie jestto fakt, pełen wielkiego znaczenia, że Beethoven ogłuchł przy końcu życia i że nawet niewidzialny świat dźwięków nie miał dla niego realnego bytu. Jego tony były tylko jeszcze wspomnieniem tonu, upiorami zaginionych dźwięków; jego ostatnie utwory noszą na sobie złowrogie znamię śmierci.

R. 1844. Przybył tutaj ten wielki agitator, błędny rycerz i kawaler wszystkich możliwych orderów (z wyjątkiem orderu legji honorowej, którego Ludwik Filip nie chce nadać żadnemu wirtuozowi), radca dworu hohenzollerno-hechingenowskiego, doktór filozofji i cuda czyniący doktór muzyki, Franciszek Liszt, nowy Faust, któremu towarzyszy zawsze pudel w postaci Belloniego *). Jest tutaj ten nowoczesny Amfion, uszlachcony, a przecież szlachetny Liszt! ten Atyla—bicz boży wszystkich erardowskich instrumentów, które zadrżały na samą wiadomość o jego przybyciu, a dopiero pod jego palcami zapłaczą krwawemi łzami.

...Liszt grał we włoskiej operze wobec publiczności, którą można nazwać kwieciem tutejszego towarzystwa... Jak potężnie i wstrząsająco podziałała sama jego postać! Jak żywiołowe oklaski wybuchnęły na jego powitanie! Rzucano mu kwiaty pod stopy!

Był to podniosły widok, gdy on, jak trjumfator z nadzwyczajnym spokojem pozwolił, by sypał się na niego deszcz kwiatów, aż wkońcu wyciągnął z wdzięcznym uśmiechem czerwoną kamelję z jednego bukietu i przypiął ją na swojej piersi. I uczynił to w obecności kilku młodych żołnierzy, którzy właśnie wrócili z Afryki, gdzie spadał na nich nie deszcz kwiatów, lecz kul ołowianych, a pierś ich zdobna była w czerwone kamelje ich własnej, bohaterskiej krwi, lecz z tem się nikt na sali nie liczył. Dziwne, pomyślałem sobie, ci sami Paryżanie, którzy patrzyli na Napoleona, zmuszonego staczać jedną bitwę po drugiej, ażeby ściągnąć na siebie ich uwagę, teraz gotują Lisztowi taką owację.

(*tłum. R.*).

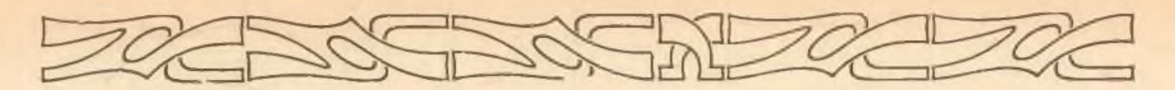
*) Impressario Liszta.

Z aforyzmów Fr. Liszta.

Sztuka jest uzmysłowieniem tajemniczego, boskiego pierwiastka w człowieku i w naturze. Historja sztuki uczy, że każda szkoła ginie na tej samej zasadzie, której zawdzięczała swój byt. Jej rozkwit trwa tak długo, aż osiągnie ostatnią konsekwencję z tejże zasady. Od tej chwili rodzą i rozwijają się nowe ideały. Dziś postępuje artysta źle jeśli zupełnie ufa publiczności. Ta ostatnia słucha i sądzi jedynie przez czytanie dzienników! Na cóż więc *wykonywać dzieła* dla ludzi, którzy chcą tylko *dzienniki czytać?!*

—

Trudności są potrzebne—aby je pokonać. —



Cóż szkodzi jeśli inni naszą sprawę psują, jeśli my ją dobrze wykonujemy.

—

Sztukę wykonywać, znaczy stworzyć i zużytkować formę dla wyrażenia uczucia, idei.

—

Masy lubią tylko pozór niebezpieczeństwa, tylko pozór namiętności — wystarczy im pozór cierpienia — zadawalniają się także pozorem wesołości.

—

Im bardziej wykształconym, myślącym i uczonym jest *człowiek*, tem delikatniejszemi okażą się uczucia i idee, które jako *artysta* wcieli w formę.

—

Sztuka nie jest absolutną. Szczególnie w muzyce, którą się często porównuje z architekturą, nie można przy rozważaniu jej dzieł, podobnie jak w architekturze, odłączać ich od stylu, do którego należą. Byłoby nie sprawiedliwie, i zdradzałoby to nieznajomość rzeczy i brak rzeczywistej zdolności poznania, gdyby się chciało osądzać dzieło sztuki bez uwzględnienia epoki i jej środków wyrazu.

—

Sztuka jest czemś więcej niż międzyaktem w życiu ludzkiem! Ma wyższą misję niż służyć przelotnym przyjemnościom, lekkomyślnemu próżniactwu, nikczemnym przygodom za ozdobę i dodatek.

—

Sztuka wogóle i w szczegółach przepływa wraz z ludzkością ocean czasów i podobnie jak ludzkość nie wraca do do swego źródła! Idzie, postępuje dalej, rośnie i rozwija się według nieznanych praw, często milcząco, częściej jednak w burzy rewolucyjnych gwałtów.

—

Fale ducha nie są tem, czem fale morza; dla nich nie istnieje prawo: „Dotąd i nie dalej“, przeciwnie, „duch ulatuje, dokąd chce“, i sztuka tego stulecia ma taksamo coś do powiedzenia, jak sztuka przeszłych stuleci—i... powie!

—

Gienjusz i twórczość—to jedno! Twórczość i stworzenie czegoś nowego wychodzą jednak poza ramy tego, co znane, tak że wielu muszą się wydać czemś *obcem*. Stąd powstaje wobec tego „obcego“ pewne trudności. Istnieją bowiem wypadki, w których należy rozróżnić, czy jestto *tylko ucieczka duchowej nędzy i maska, poza którą kryje się bezduszne oblicze*, czy też nieunikniona następstwo nowego sposobu odczuwania i wynikającej z tej konieczności nowej formy. Tylko subtelne inteligencje mogą to rozpoznać i tylko przyszłość może to poznanie potwierdzić.

Wobec *nowej muzyki* jesteśmy na tem stanowisku, że jedni mówią „czarne“, inni zaś „białe“; czas rozsądzi kto ma słuszność. Zawsze jednak muszą ci, którzy maja bystrzejsze oczy i mniej długie uszy opłacić swą osobą dodatnie strony, po których nie można się spodziewać, czy będą uznane bez oporu. Jak już powiedziałem: są tylko dwie partje, zdolni i niezdolni z tysiącem odcieni i stopni. Jest rzeczą naturalną, że ci ostatni narzucają się jako większość i bronią się tak długo, jak mogą, zmieniając swe maski, pozory i wycieczki — co nam nie przeszkadza wierzyć silnie w zwycięstwo naszej sprawy.

—

Jesz rzeczą o wiele prawdziwszą niż się pows echnie sądzi, że w *instytutach muzycznych deficyty w sztuce z czasem zamieniają się na deficyty w kasie.*

—

Byłby to zły lub żaden artysta, któryby z bezmyślną dokładnością postępował w ślady istniejących już konturów, bez przepojenia ich życiem wynikającem z ujęcia namiętności lub uczuć.

—

Więcej niż kiedykolwiek jest dziś nieodzownem dla artysty, aby był także inteligentnym człowiekiem i wiedział mnóstwo rzeczy, leżących poza jego dziedziną sztuki.

—

Cokolwiek będzie, nie wdajcie się w układy z leniwcami, podstępnymi tchórzami i fałszerzami (w sztuce), jakiekolwiekby giesty wykonywali.

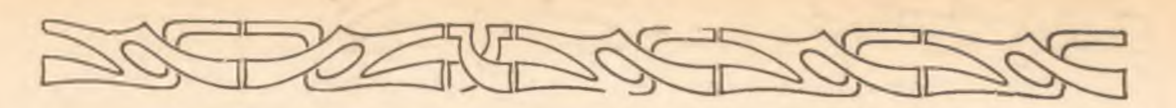
—

Mundus vult schundus.

—

Génie oblige.





Dział bieżący.

Sezon koncertowy 1911|12 Warszawskiej Orkiestry Symf.

W sezonie bieżącym na programach koncertów W. O. S. znajdą się następujące dzieła symfoniczne, z których większość nie była dotychczas w Warszawie wykonywaną.

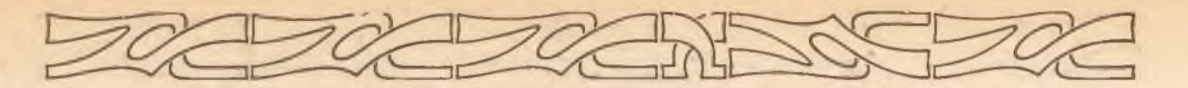
J. Haydn. Symfonje G dur № 13 i D dur № 2.
Mozart. Symfonje Es dur, G moll, D dur.
Schubert. Symfonja C dur.
J. Brahms. Dwie serenady (pierwszy raz).
Bruckner. Symfonje III i VIII.
F. Liszt. „Dante“ symfonja z chórem (1-szy raz).
„ „Mazepa“
„ „Węgry“.
R. Strauss. „Życie bohatera“.
„ „Przygody sowizdrzała“.
„ Don Quixote.
M. Schillings. Prolog do „Króla Edypa” (1-szy raz).
M. Reger. Uwertura do komedji (1-szy raz).
G. Mahler. II symfonja C moll z chórem i solami (1-szy raz).
A. Schönberg. „Pelleas i Melisanda“ (1-y raz)
Schnabel „Lady Godiva“ (1-szy raz).
F. Busoni: „Turandot” Suita (1-szy raz).
M. Moszkowski. III-a Suita (1-szy raz).
„ Muzyka baletowa z opery Boabdil.
H. Berlioz. „Harold en Italie“ symfonja.
„ Wyjątki z symfonji „Romeo i Julja”.
„ Uwertura do op. Benvenuto Cellini.
C. Saint Saens. Symfonja C-moll z organami.
G. Bizet. „Roma” symfonja.
„ „Zabawy dziecięce“ Suita.
„ Uwertura „Ojczyzna” (Polonia).
Claude Debussy. Prelude à l'àprès midi d'un Faune.
„ 3 nokturny (z chórem żeńskim) (1-szy raz).
„ „Hiszpanja“ Fantazja (1-szy raz).
V. d'Indy. Symfonja B dur (1-szy raz).
„ „Wspomnienie” (1-szy raz).
A. Magnard. III-a symfonja (1-szy raz).
E. Chabrier. Suita wioskowa (1-szy raz).
„ Marsz wesoły.
„ Espana.
P. Dukas. Symfonja (1 szy raz).
E. Chausson. Symfonja (1-szy raz).
M. Ravel. Rapsodja hiszpańska (1-szy raz).
E. Lalo. „Namouna“ Suita (1-szy raz).
E. Elgar. Warjacje.
E. Denéréaz. Symfonja z organami (1-y raz)
E. Combe. „Alpy“ poemat symfoniczny.
Mussorgski „Noc na Łysej Górze“.
Czajkowski. „Fatum“ (1-szy raz).
Rachmaninow. „Skała“ (1-szy raz).
Głazunow. Symfonja C-moll (1-szy raz).
Rimskij-Korsakow. „Antar“ symfonja.
„ „Sadko“.
„ „Złoty kogut“ Suita (1-szy raz)
Skrjabin. „Prometeusz“ (1-szy raz).
Kallinnikow. Symfonja G moll.
A. Dworzak. Symfonje.
„ Warjacje.
„ Legendy i rapsodje słowiańskie.
F. Smetana. Cykl poematów.
Fibich, Nedbal, Suk, Novak: utwory nowe
I. J. Paderewski. Symfonja.
G. Fitelberg. Pieśń o sokole.
„ Symfonja E moll.
M. Karłowicz. Cykl utworów.
L. Różycki. Utwory nowe i dawniejsze.
Gużewski, Opieński, Szopski i in.: najnowsze utwory.

Oprócz tego grane będą w cyklu symfonje Beethovena, Brahmsa, Schumana, Mendelsohna i Czajkowskiego.

Z SAL KONCERTOWYCH.

(Koncerty Warszawskiej Orkiestry symfonicznej).

§ 17 b. m. odbył się w sali Filharmonji koncert utalentowanej skrzypaczki p. Kontorowicz z udziałem W. O. S. Młoda artystka przedstawiła się bardzo korzystnie, wykazując—w porównaniu z przeszłorocznym debjutem—duży postęp, zarówno pod względem opanowania techniki skrzypcowej, jak i pogłębienia duchowej strony swego talentu. Gra p. K. odznacza się ładnym i pełnym tonem, niepospolitym, zawsze dobrze utrzyma-



nym na wodzy temperamentem, dużą swobodą w pokonywaniu trudności technicznych i, co najważniejsza, muzykalnością. Wprawdzie w wykonaniu koncertu h-moll Saint-Saens'a i „Fantazji Szkockiej" Brucha odczuwało się niekiedy potrzebę subtelniejszego frazowania (szczególnie w koncercie), oraz większej nieskazitelności intonacji, są to jednak usterki do wybaczenia u tak młodej artystki, tembardziej, jeżeli się weźmie pod uwagę zalety jej gry, pozwalające robić jak najbardziej pochlebne przypuszczenia, co do jej dalszego rozwoju. *T. Cz.*

Ze względu na brak miejsca resztę krytyk z koncertów ubiegłych dwuch tygodni zamieścimy w najbliższym numerze. *Red.*

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 3 listopada 1911 r.

Drugi wielki abonament. Koncert Symfoniczny

(Z. N.) **H. Berlioz.** Uwertura „Benvenuto Cellini" (op. 23). Opery Berlioza nie doznały tego rozpowszechnienia, jakie jest udziałem niektórych symfonji i uwertur tegoż mistrza. Być może, iż trudności wykonania przyczyniają się do tego, w każdym jednak razie szeroka publiczność o takich „Trojańczykach" albo o „Cellinich" dowiaduje się głównie z uwertur, ukazujących się na programach koncertowych. Charakter całej opery „Benvenuto Cellini" jest pogodny, prawie do opery komicznej zbliżony, więc też i uwertura odznacza się nastrojem pogodnym i wielką jasnością w opracowaniu dość prostych tematów. Temat główny, nader żwawy i ruchliwy odzywa się z samego początku bez żadnego przygotowania, poczem ustępuje na pewien czas miejsca dość szeroko rozwiniętemu Larghetto, po którem wraca znowu i prawie niepodzielnie panuje w całem Allegro. W instrumentacji spotyka się dużo ciekawych kombinacji, oraz dość oryginalną obsadę, gdyż wobec zwykłego kompletu dętych znajdujemy cztery trąbki i dwa kornety.

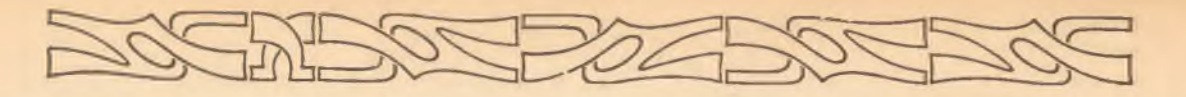
Arja z „Cyganerji" (Rudolf). Che gelida manina, se la lasci riscaldar. Cercar che giova? Al buio non si trova Ma per fortuna é una notte di luna, e qui la luna l'abbiamo vicina. Aspetti signorina, le diro con due parole chi son, chi son, e che faccio, come vivo. Vuole? Chi son? Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo. In poverta mia lieta scialo da gran signore rime ed inni d'amore. Per sogni e per chimere e per castelli in aria.... l'anima ho milionaria. Talor dal mio forziere ruban tutti i gioielli due ladri: gli occhi belli. V'entrar con voi pur ora, ed i miei sogni usati e i bei sogni miei tosto si dileguar! Ma il furto non m'accora poichè, poichè v'ha preso stanza la dolce speranza! Or che mi conoscete parlate voi, deh! parlate. Chi siete? Vi piaccia dir!

R. Wagner. „Szmer lasu" Fragment z dramatu muzycznego „Zygfryd".

Nazwa, nadana przez twórcę trylogji epizodowi z drugiej sceny, drugiego aktu „Zygfryda", najzupełniej odpowiada treści obrazu z całą dokładnością oddającego przy pomocy dźwięków urok i czar poezji leśnej. Tak skończenie doskonały obraz zdolny był stworzyć tylko genjusz tej miary, co Wagner. Do uszu naszych niby na skrzydłach wietrzyka dochodzi jakiś tajemniczy szept drzew, skąpanych w blaskach słońca, słychać śpiew ptasząt, szmer strumyka i szelest ukrytych w mchu robaczków a wszystko to, przepojone wonią leśną, składa się na całość prawdziwie nastrojową...

Aleksander Głazunow (ur. 1865 r.). Symfonja № 6, op. 58, C moll.

Al. Głazunow, obecny dyrektor konserwatorjum w Petersburgu, jest jednym z wybitniejszych i najbardziej utalentowanych współczesnych kompozytorów rosyjskich. W jego twórczości znać pewne pokrewieństwo z t. zw. „Kółkiem Bałakirewa" (Bałakirew, Cui, Musorgski, Rimskij-Korsakow, Borodin powstałym w latach 60-tych ubiegłego stulecia i stanowiącym nową erę w historji rozwoju muzyki twórczej w Rosji. Dewizą „Kółka B." było: precz z rutyną, z wyłącznem hołdowaniem klasycyzmowi, z mayerbeerowskim eklektyzmem i włoskiemi arjami. Na sztandarze „Kółka" widniały nazwiska: Berlioz, Schumann, Liszt. Głazunowa różni jednak od „Kółka B." kult czystej formy w muzyce. Jego kompozycje znalazły uznanie nie tylko w kraju rodzinnym, ale wykonywane są także często za granicą. Już początkowe utwory Głazunowa zdradzają doskonałość faktury i dużą technikę kompozytorską. Pierwotny ciężki styl Głazunowa zmienił się znacznie w ostat-



nich jego pracach, w których zauważyć się da zwrot w kierunku prostoty i przejrzystości. Mniej oryginalną stroną twórczości Głazunowa jest melodja, zato bogate i śmiałe są jego harmonje; w opracowaniu tematycznem widać szeroki rozmach i zdolność wszechstronnego wyzyskania motywów; w sztuce instrumentacji zajmuje Głazunow w gronie kompozytorów rosyjskich jedno z naczelnych miejsc.

Będąca na programie dzisiejszego koncertu symfonja № 6, jest obok baletu „Raymonda" jednem z najpopularniejszych i najbardziej cenionych prac Głazunowa. Symfonja powstała w r. 1896; składa się z 4 części. Po 57 taktach wstępu (Adagio, misterioso), który rozpoczynają wiolonczele i kontrabasy, zaczyna się Allegro passionato 2/2. Zmieniony rytmicznie motyw wstępu jest głównym tematem Allegra. Intonują go wiolonczele i kontrabasy wespół z fagotami, potem skrzypce, obój i klarnet. Temat II (piu tranquillo, dolce cantabile) w Es-dur doskonale kontrastuje z tematem I; figury kontrapunktyczne grają wiolonczele i fagoty, altowki towarzyszą trjolkami. Następny fragment t. zw. „przeróbka" skonstruowaną jest artystycznie: motywy wyzyskane są po mistrzowsku, kolorystyka orkiestrowa bardzo zajmującą. W „repryzie" temat główny wprowadzają puzony *ff*; temat poboczny, tym razem w As-dur, odzywa się w instrumentach dętych drewnianych. Część tę kończy coda tematem głównym w nowych pomysłach rytmicznych przedstawionym.

Część II: Tema con variazioni (Andante, G-dur 2/4). Instrumenty smyczkowe mają powierzoną oryginalną, pełną prostoty pieśń ludową, na której temacie kompozytor buduje nadzwyczaj ciekawe warjacje (siedm).

Warjacja I. Piu mosso. Allegro moderato G-dur, 4/4.

War. II. Allegretto G-dur 3/8 (temat gra obój solo).

War. III. Scherzino. Allegro E-dur 6/8.

War. IV. Fugato Andante mistico a-moll, 4/4. Dwutaktowy motyw wprowadzają wiolonczele, odpowiadają altówki, potem po 4 taktach motyw grają drugie skrzypce i klarnet, na co odpowiadają flet i pierwsze skrzypce.

War. V. Notturno H-dur 4/4. War. VI. Allegro mod. G-dur 3/4.

War. VII. Finale. Moderato maestoso G-dur 4/4. Trąbki i puzony intonują temat, który w ciągu 4-ch taktów ma teraz charakter chorału.

Część III. Intermezzo. Jestto zwykłe scherzo, o czem przekonywuje nas i charakter muzyki i strona architektoniczna. Część ta rozpoczyna się w tanecznym rytmie (klarnet solo). W triu temat powierzono altówkom, którym towarzyszy flet, w skokach o kwintę (4 takty). Po triu następuje powtórzenie części pierwszej intermezza.

Część końcowa, Finale, poprzedza wstęp, którego motywem jest przekształcony temat główny wstępu I części. Po krótkiej fanfarze (trąby i puzony) zaczyna się właściwy temat finału (cała orkiestra), który podany jest następnie w rozmaitych warjantach Temat II (scherzando) intonowany przez flet i obój, potem przez oboje i klarnety, przypomina trochę temat do warjacji części II Jestto doskonały kontratemat do poważnego pełnego patosu I-go tematu. Na motyw II-gi odpowiadają skrzypce (dolce cantabile) melodyjną frazą, którą fagoty i wiolonczele powtarzają w kanonie; temat scherzando kilkakrotnie przychodzi do słowa. Po obrobieniu tematów przyprawionych interesującemi modulacjami fanfara zapowiada znowu temat I, który się ukazuje tym razem w takcie 9/4 (Allegro pesante); kilkakrotne powtórzenie tego tematu w różnych odmianach rytmicznych prowadzi nas do Cody, kończącej to wspaniałe dzieło, które posiada wszystkie cechy telentu Głazunowa, przedewszystkiem zaś bogate zwroty harmoniczne i rytmiczne, świadczy o wrażliwej fantazji kompozytora i o jego doskonałości władania fakturą kompozytorską, fascynującą przedewszystkiem umiejętnem opracowaniem tematów.

Arja z „Toski" (Akt III). E lucevan le stelle ed olezzava la terra, stridea l'uscio del l'orto e un passo sfiorava larena Entrava ella flagrante, mi cadea fra le braccia Oh! dolci baci o languide carrezze, mentr'io fremente le belle forme visciogliea dai veli! Svani per sempre il sogno mio d'amore l'ora é fuggita... a muoio disperato e muoio disperato! E non ho amato mai tanto la vita tanto la vita!

Arja Herzoga z opery „Rigoletto". La donna é mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero; Sempre un amabile leggiadro viso, in pianto o in riso, e menzognero. La donna é mobil qual piuma al ven to, muta d'accento e di pensier, e di pensier. E sempre mi sero chi a lei s'affida, chi le confida mal cauto il core! Pour mai non sentesi felice appieno chi su que seno non liba amore! La donne é mobil qual piuma al vento e di pensier, e di pensier.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12–1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11–1 i od 3–5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55–12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55–12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1)
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 - 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak. Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40–40.

Kierownicy chórow.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 15 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 23 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Pölwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,